

REIVINDICACIONES ESPIRITUALES DE MUJERES PLASMADAS EN IMÁGENES

Los problemas de autoría en las órdenes franciscanas femeninas (siglos XIV-XVII)

María del Mar Graña Cid

Universidad Pontificia Comillas de Madrid

Quisiera desarrollar en este texto algunas ideas en torno a dos conceptos y sus formas de plasmación histórica: autoría femenina y reivindicaciones de mujeres. Pretendo hacerlo empleando las imágenes como instrumento analítico. En este caso, dentro del dominio de lo religioso, aplicándolas al concreto campo de análisis que la historiografía denomina "*franciscanismo femenino*"¹.

La denominación misma remite al problema de la autoría de mujeres. En su pretensión de dar nombre a una realidad compleja de participación femenina en la Orden de San Francisco, ayuda a nombrar, unificándolas, gran diversidad de situaciones. Plantea el peligro de que un uso acrítico pueda tornarla engañosa al tender a homogeneizar esa diversidad y responsabilizar implícitamente al Poverello de Asís de su creación, encubriendo la potente labor de autoría femenina que realmente subyace bajo los movimientos de mujeres asociados a la institución franciscana.

Además, el estudio de estas realidades nos sitúa ante los problemas de identidad y acomodo que se les plantearon a las religiosas mendicantes desde el momento de su origen. Problemas que, en parte, ilustran las resistencias eclesiásticas ante los proyectos de vida evangélica y apostólica conducidos por mujeres, con cuya virtud se consideraban incompatibles la libertad de movimientos y la inseguridad económica. Las enormes diferencias entre las órdenes mendicantes masculinas y sus ramas femeninas se cifraron sobre todo en la imposibilidad de desarro-

llar ellas una vita activa al ser asimiladas a las formas monásticas tradicionales de corte benedictino con el añadido novedoso, entre las clarisas, de tener que formular un cuarto voto de clausura.

La virulencia de los conflictos de identidad en momentos históricos concretos ofrece potentes claves de comprensión de las mujeres franciscanas, sus deseos y los marcos institucionales en que éstos hubieron de encuadrarse. Desarrolladas a lo largo de un extenso arco cronológico de condiciones cambiantes, como igualmente lo fueron sus orígenes, rasgos característicos y niveles de difusión socio-territorial, desde el siglo XIII hasta el primer tercio del XVI asistimos al nacimiento y codificación institucional de la Orden de Santa Clara, la Tercera Orden Regular femenina y la Orden de la Inmaculada Concepción. Como denominadores comunes, un proceso de elaboración lento, iniciado por mujeres pero jalonado de intervenciones ajenas y reelaboraciones jurídicas que afectó a sus contenidos de identidad religiosa².

Este último aspecto me sirve para centrar las páginas siguientes. El grueso de las imágenes femeninas objeto de estudio se concentra entre finales del siglo XV y los inicios del XVI, con un grupo muy significativo de ellas entre 1480 y 1520. Años cruciales en la evolución de la Orden de Menores. Dividida entre conventuales y observantes, el apoyo de las principales instancias de poder a los segundos en su plan de reforma ayuda a explicar la contundencia con que lo aplicaron a las mujeres religiosas. De hecho, la Observancia franciscana diseñó un programa político específicamente dirigido a las mujeres, un plan que, marcado por la dureza jurisdiccional, las tendencias represivas y la subordinación rigurosa a los hombres, reformuló deseos, proyectos de vida y marcos institucionales. Pero, al tiempo, se difundía en las sociedades renacentistas el proyecto humanista de igualdad entre los sexos y surgían los primeros planteamientos feministas expresados por escrito en el debate socio-literario conocido como "*Querella de las Mujeres*"³.

Ya he indicado que utilizo la imagen como instrumento analítico. La entiendo como forma de lenguaje simbólico y teológico de mujeres. Sin embargo, es a mi juicio reductora la opinión de quienes sólo la consideran en una dimensión de inferioridad respecto a la escritura. Ésta era, cierta-

mente, el instrumento de comunicación de la cultura dominante, mientras que la imagen parecía más fácilmente accesible a las mujeres⁴. Pero es necesario tener en cuenta que en el contexto renacentista se había ampliado la difusión de la instrucción entre las mujeres, sobre todo entre las religiosas, y que ello conllevó un más fácil acceso a la escritura y un aumento de las escritoras. Por consiguiente, es preciso tener en cuenta otros valores de la imagen. Optar por ellas y no por el escrito, según contextos, podía significar buscar un medio de comunicación mucho más rápido y efectivo, una forma de expresión religiosa con unas posibilidades de magisterio y cohesión más amplias y diversificadas.

1. Primera reivindicación: activismo apostólico y autoría colectiva de las terciarias regulares.

Empezaré por las imágenes de datación más antigua. Se trata de los frescos que decoran distintas estancias del convento de terciarias regulares de Santa Ana de Foligno y que la crítica especializada ha fechado entre finales del siglo XIV y los primeros años del XVI. Estas imágenes han sido objeto de estudios diversos que, como denominador común, resaltan su rareza iconográfica.

Empleando este mismo criterio cronológico, criterio que conlleva apreciaciones de unidad estilística y temática, podemos distinguir dos grandes grupos de pinturas murales: las que decoran el refectorio y aledaños, así como el oratorio, datadas entre finales del XIV -acaso 1390- y comienzos del XV -probablemente hasta 1430 como fecha tope-; y las del primer claustro, fechadas en torno a 1518.

El ciclo complementario que constituyen las pinturas del oratorio y refectorio, realizado prácticamente en coincidencia con los orígenes de las terciarias regulares, representa los contenidos teológicos de su proyecto religioso⁵. En él se hallarían, pues, las claves interpretativas de la identidad originaria de una orden religiosa hasta hace bien poco apenas conocida, muy compleja, de contornos difusos y formas heterogéneas aparentemente inconexas.

Fundamentalmente, refleja una adscripción teológico-espiritual doble, la misma que hallamos rastreando sus orígenes: la franciscana, que actúa como elemento de autorización y enraizamiento, y la beguina o bizocal -*si utilizamos la terminología del norte de Europa e Italia*-, que constituye su verdadero fundamento originario.

El convento de Santa Ana de Foligno había sido en sus inicios un beaterio de terciarias franciscanas instituido hacia 1388 por el reformador de los menores fray Paoluccio Trinci. El fenómeno de los beaterios de terciarias ya se había iniciado en el siglo XIII, sobre todo en su tramo final. Se inscribe en el difícil camino seguido por las mujeres que participaron en el fenómeno que la historiografía ha conceptualizado como movimiento religioso femenino.

Recordemos lo ya conocido. El telón de fondo era una espiritualidad cristocéntrica en que se enfatizaba especialmente la humanidad y los sufrimientos de Cristo y que orientaba prácticas de ascetismo riguroso y meditación intensa. Se plasmaba en una dedicación a la vida religiosa sin votos ni sujeciones institucionales, seguimiento voluntario de la castidad y de la pobreza evangélica, dedicación preferente al apostolado social y, con mucha frecuencia, a la lectura de las Escrituras y el ejercicio de la palabra pública y la mendicancia, itinerante o no.

Plasmado en diferentes formas de vida, desde la reclusión individual hasta la agrupación comunitaria, fueron sobre todo las comunidades espontáneas de mujeres -denominadas según lugares beatas, beguinas o bizzoche- las que más tempranas suspicacias despertaron entre las jerarquías eclesiásticas. Suspicacias y progresiva descalificación socio-ecclesial de unas mujeres que, a lo largo de la centuria, tendieron a adherirse a la Tercera Orden de Penitencia de San Francisco como estrategia de supervivencia. Era ésta un nuevo espacio creado para laicos casados y trabajadores, no para comunidades de exclusiva dedicación religiosa; sin embargo, la regla para ellos aprobada por Nicolás IV (1289) fue empleada por muchas de estas comunidades. Con todo, la estrategia no sirvió para garantizar la supervivencia del movimiento religioso femenino, que sufrió recortes drásticos en el concilio de Vienne (1311-1312) con la condena de las beguinas y,

pocos años después (1317), con la bula Sancta romana promulgada por Juan XXII en un intento de acabar con toda forma de vida en común bajo la regla de los terciarios de penitencia.

Bastante después de estas disposiciones contrarias establecía fray Paoluccio el beaterio de Foligno. En principio denominado "*de las Condesas*" -sin duda por el rango noble de sus moradoras- y de "*frate Paoluccio*", a partir del ingreso de Angelina de Montegiove, hija de los condes de Marsciano y parienta del fundador -un ingreso efectuado en fecha desconocida, pero quizá antes de 1399-, comenzó a ser conocido como "*de fra Paoluccio*" y "*della d. Angelina*". Denominación que otorga una atribución de autoridad a esta figura femenina y que documentamos por vez primera en 1404. ¿Cómo interpretarla?

La historiografía tradicional, empezando por los cronistas franciscanos, valoró la entrada en escena de Angelina de Montegiove con parámetros de reforma monástica, sin llegar a otorgarle el estatus de creadora de una nueva orden religiosa. Como fundadora de un monasterio, Santa Ana, y reformadora de las beatas terciarias aparece en las crónicas de Mariano de Florencia, Marcos de Lisboa o Francisco de Gonzaga. Más explícitamente como monja con los tres votos al uso y fundadora de un monasterio de clausura aparece en su biografía oficial, la redactada por Ludovico Jacobilli en 1627. En esta línea se formula su representación iconográfica más habitual, sosteniendo un monasterio con iglesia en su mano derecha -imagen común de las fundadoras de monasterios-, mientras en la palma de la izquierda le arde una llama, o bien con carbones ardientes rememorando un milagro de su juventud. Hasta comienzos del siglo XVII no aparece explícitamente con una inscripción donde se la denomina "*fundadora*" de las terciarias franciscanas, si bien "*in clausura manentium*", manteniendo esa identificación monástica.

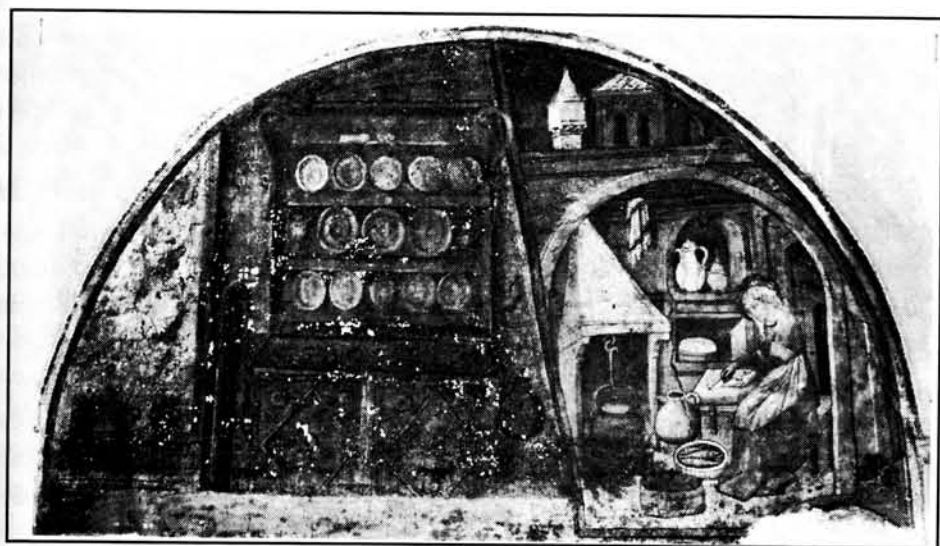
Ciertamente, el ingreso de Angelina en el beaterio establecido por fray Paoluccio vino acompañado de cambios tendentes a la institucionalización del mismo. Por lo que sabemos, fue ella quien eligió la advocación de la casa, Santa Ana, quien remodeló y amplió el edificio, labor constructora que entrañó la erección de dependencias más adecuadas a la vida común y la liturgia entre las que debemos incluir el oratorio y el refectorio. Además, el

proceso de institucionalización resulta evidente cuando en 1400 se la denomina "*profesa*". Ese mismo año asumía la dirección de la comunidad junto a su prima Cecca de Burgaro, aunque poco después la desarrollaría en solitario. Como culminación de estos procesos, Bonifacio IX, por su bula *Provenit ex vestre devotionis affectu* de 1403, concedía a Angelina, "*gobernadora*", ya a las veintiséis "*povere monache*" que le acompañaban, el reconocimiento oficial de la comunidad, así como la facultad de elegir confesor con amplias facultades de absolución. Concesiones que, para algunos autores, cabría interpretar como el origen de una verdadera Orden Segunda generada por los observantes de fray Paoluccio. De hecho, en 1416 las moradoras de Santa Ana eran denominadas "*sororibus ordinis fr. Paulutii*".

¿Se trataba pues de un simple proceso de monacalización de un grupo de beatas terciarias con el apoyo de los reformadores masculinos que habían impulsado su origen? Volvamos ahora a los frescos.

La vinculación franciscana de la comunidad quedaba patente en dos de las representaciones murales, una de ellas la más antigua y otra la que ocupaba el lugar preeminente de la casa, en el cabecero del oratorio. Me refiero a la Alegoría de la cruz de la antesala del refectorio y la Crucifixión del oratorio. En la primera aparece el Crucificado sobre un gran árbol según la tradición del "*lignum vitae*" tan presente en la tradición franciscana. La segunda muestra evidentes paralelismos estilísticos con los frescos de la basílica de San Francisco de Asís y, además, incluye también al Poverello en la escena. Pero ambas otorgan asimismo un protagonismo especial a las mujeres. Como ha resaltado Dominique Rigaux, el hecho de que en cada una de las ramas del árbol de la Alegoría aparezca representado un profeta marca analogías con el árbol de Jesé; la presencia de David al pie del árbol alude indirectamente a la Virgen como descendiente suya e introduce un tema mariano en esta meditación sobre la cruz. Y no sólo eso. Podríamos añadir que además vincula directamente a la Virgen con la obra salvadora de Cristo, que es lo que simboliza la Alegoría. Por otra parte, en la Crucifixión se incluye a la Magdalena, la santa de los penitentes, remitiendo a un antecedente no propiamente franciscano, a un antecedente femenino de apostolado.

Algo posteriores en el tiempo, probablemente entre 1420 y 1430 se realizaron las pinturas del refectorio. También aquí destaca la rareza iconográfica de algunas de las escenas. Todas ellas están relacionadas con la alimentación: *Las Bodas de Caná*, *Marta en su cocina*, *La comida en casa de Marta y María* y *La última Cena*. Son sobre todo rarísimas en la iconografía italiana del tiempo la segunda y la tercera. Y destaca la importancia otorgada a la escena de Marta en su cocina por estar situada sobre el asiento de la superiora y destinada por tanto a focalizar las miradas de las religiosas. Como también ha resaltado Rigaux, esta escena remite directamente a la tradición penitente de las beguinas. "La Marta" era la denominación que otorgaban a sus superiores las agrupaciones de beguinas holandesas. Estas mujeres gozaban de gran autoridad, hasta el punto de mediatizar las funciones sagradas del sacerdote: daban permiso a sus religiosas para ir a la iglesia, escuchar las predicaciones, confesarse y recibir la comunión; incluso las preparaban para la confesión -"preconfessio"- . Pero, además del directo referente beguino, en esta imagen de una mujer en su cocina se plasmaría una parte sustancial del proyecto religioso de la comunidad de Santa Ana: su vocación apostólica activa. El modelo de vida activa femenina se entiende vinculada al alimento por cuanto la comida y el alimentar a los otros constituían un recurso y un rol primariamente femeninos en la sociedad medieval⁶. Lo cual autoriza teológicamente un apostolado de mujeres que remite a la tradición beguina, es decir, femenina, y no sólo o no necesariamente franciscana. Un apostolado femenino original identificado con el alimento y su manipulación.





Un apostolado que, sin embargo, se alimenta a su vez de la vida contemplativa, lo cual nos conduciría, en principio, a una conexión directa con el franciscanismo. En las pilastras del oratorio se representan dos santas como modelos ejemplares de contemplación. Una de ellas aparece de rodillas, orando con los ojos elevados al cielo ante un altar sobre el que hay un libro abierto y una vela; la mano de Dios, que sale entre las nubes, la bendice, mientras un ángel le entrega un jarro y tres panes envueltos en un paño. Siguiendo de nuevo a Rigaux, esta escena aludiría claramente a la nutrición celeste⁷. La alimentación sigue constituyendo el hilo conductor y esta imagen se complementaría con las del refectorio: el cielo nutre a estas mujeres por vía de oración y ellas nutren a los otros por medio de su labor de apostolado⁸.

Sin embargo, la conexión con el fresco que decora la pilastra de la derecha remite a la vida contemplativa. Este fresco representa a otra santa en apoteosis o glorificación: dos ángeles sostienen lo que algunos han identificado con una corona pero que parece ser más bien una aureola, mientras la joven con las manos juntas parece dispuesta a elevarse a los cielos.

Los especialistas no se ponen de acuerdo a la hora de identificar estas representaciones del oratorio. Algunos consideran que la pintura de la pilastra izquierda representa a la propia Angelina en un momento concreto de su

biografía: cuando, al no querer aceptar el matrimonio propuesto por su padre, éste la amenazó con dejarla morir de hambre, pero una revelación divina, sumada a la aparición de un ángel, le otorgaron las fuerzas suficientes para superar el trance. ¿Cómo explicar entonces el que aparezca con aureola? En caso de que esta pintura se hubiera efectuado en vida de Angelina, la identificación no sería posible. De haberse realizado después *-lo más probable-*, podría pensarse en un intento de santificación de Angelina. Si así fuera, estaríamos ante una reivindicación de su papel relevante en la organización del movimiento terciario femenino. No obstante, me parece mucho más sensato situar esta escena, así como la de la pilastra derecha, en relación con la vida de la Virgen; sobre todo, en relación con su estancia en el Templo tal y como aparece relatada en las *Meditationes Vitae Christi* escritas para una monja clarisa probablemente entre 1346 y 1364: según este texto, durante su estancia en el Templo María se nutría con el alimento recibido de las manos de los ángeles y ella, a su vez, entregaba a los pobres lo que recibía de los sacerdotes. Quiero decir con esto que, sin negar la influencia franciscana, influencia indudable en su adhesión espiritual e institucional, hay un referente femenino muy claro, que es el mariano. Un referente que ya se anunciaba, veladamente, en el fresco más antiguo, el de la Alegoría de la Cruz. Y que se completaría con la escena de la glorificación, igualmente inserta en la tradición iconográfica de la Virgen.

No quiero decir con esto que la representada sea María, pues nada induce a pensarlo. Si descartamos que sea Angelina, podemos pensar que se trata de una mujer santa desconocida, sin atributos identificables, pero asimilada a la Virgen en su actividad de oración y en su exaltación. Como símbolos del valor de la oración en el camino hacia la santidad y la glorificación, podría tratarse de una afirmación de la santidad femenina y la autoridad de las mujeres.

Mujeres valiosas per se, como igualmente lo eran sus actividades más características, actividades beneficiosas para la humanidad, relacionadas con la fertilidad y el crecimiento de los demás, con el "*augere*" o hacer crecer, que es el sentido etimológico de la autoridad. En definitiva, la Virgen, Marta y María como las referencias explicativas de un mismo carisma religioso activo-contemplativo, el de las terciarias franciscanas, un carisma que logró plasmarse en el primer reconocimiento pontificio de una realidad institucionalizada de apostolado femenino°.

Para Rigaux, el valor reivindicativo de estas imágenes habría que situarlo en un contexto histórico de dificultades, un contexto que marca el inicio de su enfrentamiento con los franciscanos¹⁰. No obstante, puesto que tal enfrentamiento comienza en 1430 y las pinturas debieron iniciarse antes, en mi opinión cabría relacionarlas más con la autoafirmación que con la reivindicación.

Digo esto porque entre 1403 y 1428 se había producido un doble proceso: se dio forma y se afianzó el proyecto religioso de Santa Ana y se organizó una verdadera red de comunidades de terciarias afiliadas a ella adoptando su mismo modelo institucional, con Angelina como guía y cabeza de todas, una incipiente congregación que comenzaba a adoptar perfiles de orden religiosa. Esta forma de vida apostólica institucionalizada era semiclaustal o mixta porque en ella se conjugaban algunos de los rasgos más característicos de los beaterios con elementos propios de la organización monástica tradicional, entre ellos el mismo emplazamiento físico de la comunidad, que pasa a residir en lo que las fuentes llaman "monasterio". Sus moradoras llevaban hábito, con velo blanco por no profesar los tres votos o, al menos, no de manera solemne. No observaban clausura. Lo único que se prometía en la fórmula de profesión era vivir en comunidad, obedecer a los superiores, observar la regla de Nicolás IV, las constituciones, el compromiso de castidad y portar el hábito.

En cuanto al origen de la congregación, además de las razones teológicas y espirituales inherentes al hecho de compartir un mismo proyecto, las había también jurídicas al mantenerse estos beaterios en un peligroso estatuto de ilegalidad bajo la regla de Nicolás IV. Tuvo su culminación en la solicitud dirigida por Angelina y las demás superiores a Martín V sobre poder elegir entre ellas una superiora o ministra general, cargo paralelo al del ministro general de los franciscanos. Solicitud indicativa de la conciencia de identidad propia de estas mujeres. El pontífice respondía en 1428 con la bula *Sacrae religionis*¹¹ otorgando a Santa Ana y a los seis conventos con él federados totales capacidades de autogobierno, sin mediaciones masculinas institucionales, y movilidad: así la facultad para elegir una ministra general con derecho de visita, corrección y deposición de superiores indignas, actividades en las que se incluía la inobservancia de clausura. Además, a cada con-

vento concedía poder para autogobernarse al permitirle elegir una ministra rectora con facultad de recibir las profesiones, mera legitimación oficial de lo que ya se daba de hecho. Estas concesiones favorecieron una nueva oleada expansiva del movimiento.

Insisto, pues, en la idea de autoafirmación y autoexpresión plasmada en las imágenes. Mujeres autónomas, con fuerte conciencia de identidad propia, capaces de autogobernarse, con un proyecto apostólico, mendicante e itinerante -*sabemos que estas religiosas, denominadas "povere" por sus coetáneas/os, recorrían el territorio circundante pidiendo limosna*¹² -, pero profundamente arraigado en la contemplación como actividad complementaria. Los frescos descritos serían, pues, la objetivación pintada de una identidad y un proyecto que eran enteramente novedosos en el contexto institucional de su tiempo y, especialmente, femeninos más que franciscanos, arraigados en la tradición apostólica de las beguinas. Angelina no inventa, sólo logra apoyos institucionales y cohesión en torno a su persona. Quizá por ello no se enfatice su figura en las representaciones pictóricas. Representaciones que, al remitir a esa tradición beguina, están reflejando, en realidad, una autoría femenina colectiva.

Ahora bien, las siguientes representaciones en el tiempo sí obedecerían a objetivos de reivindicación. A partir de 1430 se habían iniciado los problemas para las terciarias. Ese año, el capítulo de los observantes franciscanos celebrado en Asís decidió imponer una dirección unitaria a todo el movimiento beato femenino de inspiración franciscana, lo cual, además del sometimiento jurisdiccional y la eliminación de la responsabilidad femenina de gobierno, conllevaba su monacalización y enclaustramiento. Esta decisión contaba con el apoyo de la bula *Licet inter cetera*¹³, expedida ese mismo año por Martín V, donde se obligaba a todos los terciarios franciscanos a prestar obediencia a los superiores de la Primera Orden. No contó, sin embargo, con la respuesta favorable de las terciarias, que entre esta fecha y 1615 iniciarían una dura lucha con los observantes franciscanos, lucha centrada en un primer momento sobre el problema de las obediencias para pasar después al de la clausura. Lucha que sería calificada por el vicario general de los observantes de "*gravissimum bellum*".

En 1447 las terciarias de Foligno, por la bula *Ordinis tui*, habían sido sometidas al vicario general de los observantes, a quien se reconocía el derecho de visitarlas, corregirlas, amonestarlas, deponerlas y transferirlas. Aunque hubo cambios de obediencias, el enfrentamiento se cifrará desde entonces sobre todo en la clausura, cuya no observancia constituía para estas mujeres uno de los pilares básicos de su forma de vida. En aras de la clausura suprimía Pío II en 1461, atendiendo a la petición de los observantes, el cargo de ministra general y los capítulos trienales¹⁴. ¿Las razones? Las mismas que exponía Bonifacio VIII en su decreto *Periculoso* de 1298: "*periculosum et minus honestum est mulieribus, praesertim iuvenclis, per alienas discursare sedes*". Como última medida importante a lo largo de este período, la disposición de Sixto IV en 1480 haciendo obligatorios y solemnes los votos para terciarias y terciarios¹⁵. En 1517, la rama observante se hacía con todo el control de la Orden de San Francisco. Pero las terciarias de Santa Ana seguían sin aceptar la clausura y así se mantuvieron hasta 1615.



En este contexto sí que debemos interpretar como verdaderas reivindicaciones las pinturas del primer claustro de Santa Ana, pinturas fechadas en 1518, es decir, al poco de la victoria definitiva de la Observancia en el seno de la Orden de San Francisco y, por consiguiente, en un momento en que las religiosas debían ver cercano su enclaustramiento definitivo.

Se trata del ciclo superior de frescos monocromo en que se representan las Historias de la Virgen y Cristo. El ciclo se inicia con el Padre Eterno en gloria y las cuatro virtudes cardinales, sigue en el lado izquierdo con las Historias de la vida de la Virgen -en las que se incluyen Ana y Joaquín visitados por el ángel que les anuncia la maternidad de Ana, el Nacimiento de María, la Presentación de María en el Templo, María joven en el Templo, los Esponsales de María y la Anunciación- y después las Historias de la vida de Cristo, que finalizan con la Resurrección.

Estos frescos presentan también indudables rarezas, empezando por la técnica del monocromo verde con uso de ocre en determinados detalles. Dejando a un lado los paralelismos que algunas muestran con cuadros de pintores italianos como Perugino, Verrocchio y Ghirlandaio, apreciables en el Bautismo de Cristo, la Adoración de los Magos o los Esponsales de la Virgen, hay imágenes iconográficamente más raras, todas ellas en el ciclo de la vida de María -ciclo en buena parte inspirado en los Evangelios apócrifos, sobre todo María joven en el Templo y la Circuncisión.



Empecemos por la segunda, que es la que más ha llamado la atención. Primero, porque este tema no suele ser habitual en iconografía; segundo, porque se ambienta al aire libre y no dentro del Templo; tercero, sobre todo, porque se trata de una circuncisión efectuada por una mujer y no por

un sacerdote hebreo. Una mujer que actúa en presencia de otras tres mujeres y un hombre con nimbo. Para algunos autores, esta mujer sería la Virgen misma. Para otros no está clara esta identificación¹⁶.

Mario Natali ha querido ver en esta representación una reivindicación de la libertad de juicio de las terciarias en el crítico momento de sometimiento a los observantes acudiendo a su matrimonio místico con Cristo y a su unión íntima con él, que sería la temática de fondo reflejada en la escena. La alusión al matrimonio místico la extrae este autor de la *Legenda Aurea*, uno de cuyos episodios contiene el relato del Éxodo en el que Séfora circuncidó al hijo de Moisés para decirle acto seguido, en referencia explícita a la unión mística con él "*Sponsus sanguinum tu mihi es*". Señala además el paralelismo de esta escena con la de Séfora pintada en la Capilla Sixtina por el Perugino en 1481, sólo que aquí el público es enteramente masculino.

Por lo que se refiere a la representación de María joven en el Templo, no se trata en este caso de la iconografía habitual en la que María lee y reza acompañada de ángeles. La rareza de esta representación radica en que María lee en público y, sin duda, predica, suscitando la admiración de sus compañeras y de los doctores de la ley, al igual que más tarde haría Jesús.



Cabría interpretar ambas escenas como un intento de las terciarias por demostrar que *"la transmisión de la fe es un asunto de mujeres"* ¹⁷. Comparto esta afirmación, pero quisiera matizarla. A mi juicio, lo que se reivindica es el saber femenino y el derecho de las mujeres a la palabra pública, así como una posición eclesial preeminente como copartícipes con Cristo por su matrimonio místico. Y esto era así cuando brutalmente se coartaba su opción de vida espiritual, se quería silenciar su protesta ante ello y se las situaba en ese lugar subordinado que la jurisdicción observante había delimitado para las monjas.

2. Segunda reivindicación: Clara de Asís: como renovada figura de autoridad y autoría.

Centrémonos ahora en las representaciones de Santa Clara. Se trata de treinta y cuatro miniaturas pertenecientes a un códice sobre su vida procedente del convento de Santa Clara de Estrasburgo, fechado entre 1480 y 1492 y conocido como manuscrito Thennenbach-4. Estas miniaturas han sido atribuidas a la monja Sibilla von Bondorf, que trabajó como miniaturista y copista en los conventos de clarisas de Friburgo y Estrasburgo entre la segunda mitad del siglo XV y los inicios del XVI (18), momento, como hemos visto, de triunfo para la Observancia franciscana. El texto del códice es una traducción al alemán de la Legenda oficial de la santa, sólo que con interpolaciones, obra de la monja Maddalena Steimerin. En general, hay sintonía entre las imágenes y el texto. Las rarezas temáticas e iconográficas que éstas presentan se corresponden con él. Sin embargo, aquí no aludiremos al contenido escrito.

Voy a destacar sólo algunos aspectos de interés y unas cuantas imágenes en relación con el énfasis que se pone en la autoridad de Clara y en su magisterio.

Tal autoridad se fundamenta en una identificación entre Clara y la Virgen. Identificación que, de algún modo, ya se daba en la Legenda oficial de la santa, si bien no con la misma intensidad. De hecho, si Francisco de Asís había sido considerado el alter Christus en medios reformistas radicales, Clara aparece aquí como altera Maria, una dignificación insólita de una

personalidad femenina histórica. No habría paralelos ni precedentes, pues, para el tono exaltador de la figura de la fundadora que empapa este manuscrito, al menos no en los términos en que aquí aparece.

Es importante tenerlo en cuenta porque en Clara observamos con singular intensidad esos procesos de desvirtuación y apropiación de autoría que jalonan la experiencia histórica de las mujeres. Semioculta a la sombra del considerado su iniciador a la vida religiosa, Francisco, siempre a él supeditada a la manera de tantas parejas espirituales ideales como hallamos en la historia de la Iglesia, si acaso la historiografía ha puesto el acento sobre una supuesta complementariedad entre ambos basada en una estrecha relación de amistad espiritual que perduraría durante años. Ella, "*plantita de San Francisco*" o, incluso, alter Franciscus para muchos estudiosos. Y todo el mérito creador de la familia franciscana, recae, como ya señalé, en el Poverello. Excepciones como la de Jacques Dalarun dejan, sin embargo, un regusto insatisfactorio: este autor percibe rasgos originales en la experiencia religiosa de Clara, pero les confiere un carácter neutro; a su juicio, Clara ignora las categorías sexuales en su identificación de toda la humanidad con Cristo¹⁹.

¿Puede la experiencia de Clara alcanzar un significado pleno si la interpretamos a la luz de un supuesto neutro universal o, por el contrario, requiere hacerlo bajo el prisma de la diferencia sexual? Una primera respuesta nos la ofrecen las integrantes de su Orden en un momento de conflicto como el vivido a finales del siglo XV en su visión de su madre y fundadora. Lo cual nos conduce a símbolos, relaciones y conexiones fundamentalmente femeninas.

La identificación mariana de Clara aparece tanto en los episodios de su vida seleccionados o inventados como en las iconografías utilizadas para plasmarlos, algunas totalmente nuevas en su tradición representativa. Destacaré las imágenes más raras y los episodios a que se refieren.

En especial, son llamativas las referentes al nacimiento e infancia de Clara. Destaca, por su excepcionalidad, la imagen en que se refleja la concepción de Clara en la mente de Dios, tema en estrecha conexión con la Inmaculada Concepción de la Virgen y en la que la representación de la santa

muestra vínculos evidentes, no sólo con esta temática, sino también con la Asunción de María. Un texto señala que ha sido creada a imagen de Dios de forma transparente y que su santidad iluminará el mundo, será un ejemplo para todos y renovará sobre la tierra el estado virginal.



Durante la infancia, los paralelismos se dan con las actividades e imágenes de María en el Templo, iconografía y temática que, como vemos, se repite en este caso. En una imagen Clara está orando guardada por dos ángeles, y en otra se vuelca en obras de caridad con los necesitados, mostrando un paralelismo todavía más evidente que el de las imágenes de Santa Ana de Foligno con las actividades de la Virgen tal y como se relatan en las *Meditationes Vitae Christi*. Al tiempo, muestran también un paralelismo entre ambas que es franciscano pero, fundamentalmente, de nuevo, femenino.

Bastantes más imágenes refuerzan esta identificación, tanto en su período como religiosa como en el momento de su muerte y su coronación en el cielo. Me limito a señalarlas. El denominador común que enlaza otras escenas entre sí es la exaltación de su humildad como trasunto de la fertilidad y, por consiguiente, de nuevo también, del "*augere*" o hacer crecer de la autoridad femenina. Clara es trasunto de María, la nueva salva-

dora, de la humanidad, sí, pero especialmente de quienes han elegido su estado. Como consecuencia, la santificación de las mujeres más estrechamente relacionadas con ella.

Esto resulta evidente con sus familiares de sangre. Si la reivindicación femenina de la Inmaculada Concepción que se produce en estos mismos años había conllevado un reencuentro con y una revalorización de su madre, Santa Ana²⁰, igualmente aquí se reivindica la genealogía femenina de Clara manteniendo el paralelismo mariano. Cabe interpretar así el protagonismo de su madre, Ortolana, que aparece en varias imágenes: al igual que Santa Ana, estando embarazada habría escuchado una profecía sobre que su hija sería una luz que iluminaría todo el mundo, profecía de la que ya se hicieron eco las compañeras que testificaron en el proceso de canonización de la santa; en otra imagen aparece nuevamente Ortolana, esta vez en el lecho y con Clara niña, en referencia a la Natividad de María; y nuevamente protagoniza un episodio de singular importancia cuando Clara, con su madre presente, encomienda su virginidad a Dios mientras un ángel desciende del cielo y dice que, mediante su virginidad, dará a luz a muchos hijos de Dios en la tierra. Una decisión en la que no toma parte Francisco. Finalmente, Ortolana aparece explícitamente representada como santa y así denominada en el texto adjunto, e igualmente su otra hija, Inés, que fue la primera en acompañar a Clara en San Damián. La relación de amor entre estas últimas aparece asimismo representada en una miniatura donde ambas se abrazan.

Otro aspecto llamativo es el escaso protagonismo de Francisco, que, si bien aparece en cinco imágenes, una de ellas única en su género y que comentaré al final, muestra una falta de protagonismo y potencia evidentes. Destaquemos sobre todo dos: aquellas en la que Francisco quiere persuadir a Clara para que se convierta en esposa de Cristo y el momento en que los dos rezan por la ciudad de Asís y sus pecados. Si la tradición considera que fue él quien la empujó a la vida religiosa, si Clara misma en sus escritos enfatiza su estrecho vínculo con él -hasta el punto de que en alguna ocasión parece tratarse de una estrategia de autorización de su escritura-, la primera imagen pierde fuerza desde el momento que, como hemos visto, ya en su infancia, acompañada de su madre, Clara habría decidido consagrarse a Dios, decisión tan importante como para ser plasmada en imagen. Francisco habría constituido, pues, la ratificación, la plasmación concreta del camino a seguir.

En esta primera escena tanto uno como otra se representan en condiciones de igualdad: la misma estatura y la misma posición en plano, cobijados los dos por las alas del Espíritu Santo, sólo que él habla y ella escucha con los ojos bajos. Respecto a la segunda escena, nuevamente llama la atención el estatus de igualdad: ambos santos rezan juntos para interceder por su ciudad sin que se otorgue mayor protagonismo a ninguno de los dos.



La autoridad de Clara aparece reforzada en su relación con los pontífices, relación que aquí aparece representada nada menos que en cuatro ocasiones, y con iconografías también raras. De nuevo, me centraré sólo en dos.

Un motivo iconográfico completamente nuevo es aquel en que Clara aparece dialogando con el papa Gregorio IX. Ambos están sentados bajo un árbol florido que, según la leyenda, habría crecido milagrosamente de una rama seca que el papa había llevado a Clara como reliquia y que supuestamente era parte del flagelo con que Cristo fue azotado. Clara lo habría plantado distraídamente mientras hablaba con el papa y, terminada la conversación, se habría convertido en árbol. Los estudiosos han destacado la familiaridad de la santa con el pontífice, pero también el vínculo del motivo con el árbol de Jesé que nuevamente remite a María como brote suyo. Es impor-

tante resaltar también lo animado de la conversación, en la que Clara interviene activamente, gesticulando y mirando de frente al pontífice. Pero, sobre todo, la preeminencia de ella sobre él. Clara, portando ya la aureola de santa, supera en tamaño y protagonismo focal a Gregorio IX, cuya corona queda oscurecida por la aureola femenina.

Sin embargo, la pieza única en su género ya mencionada es todavía más espectacular. En esta escena, Clara solicita a Gregorio IX que canonicé a Francisco, acción de la que no tenemos constancia histórica documentada. Arrodillada ante el pontífice, que aparece sentado en su trono, ella le indica con la mano izquierda una pequeña cuna o caja en la que yace Francisco, similar en tamaño y disposición a un Niño Jesús. El texto dice: "*Domine, rogo ut canonizetis illum: pium et iustum est*". Recuerda a las imágenes de María arrodillada junto al pesebre, que parece un sarcófago, en referencia evidente a la muerte y resurrección de Cristo, mostrando simultáneamente el inicio y el fin²¹.

Además del paralelo con María en el pesebre, esta última imagen tiene, a mi juicio, un alto valor interpretativo. Clara aparece como figura de autoridad eclesial, es la voz que reclama el reconocimiento de santidad para Francisco y, así, se erige en representante de toda la Orden franciscana, frailes incluidos. Se atreve a dirigirse al papa, máximo poder de la cristiandad, monarca cuasi-absoluto sentado solemnemente en su trono, y lo hace sabiendo que va a ser escuchada como mujer admirada y querida por él. Y Francisco es un alter Christus niño, empequeñecido por la magnitud de la figura de su plantita, que le roba todo el protagonismo y la iniciativa.

¿Podría aportarse algún dato más elocuente sobre cómo veían las clarisas alemanas de finales del siglo XV las relaciones entre Clara y la jerarquía eclesiástica y entre Clara y Francisco? ¿Podrían interpretarse estas imágenes en un sentido que no fuera el de la reivindicación en un contexto de subordinación femenina radical como fue el de la Observancia letrada? ¿Cómo no identificarse ellas con su madre y fundadora?

Para finalizar este breve repaso, tan sólo mencionar las escenas, igualmente extraordinarias desde el punto de vista iconográfico, en las que Clara aparece como autora y maestra. Su autoría²² no se relaciona aquí directamente con la redacción de una regla propia -*hecho único en la historia de*

la Iglesia hasta entonces-, sino con su escritura mística. Hay una representación única de Clara como escritora en los inicios de la transcripción de las cartas que escribió a Inés de Bohemia, cartas en las que verdaderamente plasma su ideal religioso de pobreza e identificación con Cristo. Así, es representada escribiendo sentada ante una mesa bajo la inspiración del Espíritu Santo y del mismo Crucificado mientras un ángel toca música celestial y una pequeña clarisa, arrodillada, reza ante ella.



Como maestra espiritual, Clara aparece en otra escena enseñando a sus hermanas el amor por Cristo crucificado y la meditación en su Pasión, esto es, la vía mística de conocimiento. Sentada y con un libro cerrado en el regazo, se dirige a un grupo de clarisas arrodilladas ante ella -cuyo pequeño tamaño resalta frente a la preeminencia figurativa de la santa- mientras les señala la imagen sangrante del Crucificado. En otra escena, Clara contempla la Pasión de Cristo asistida igualmente por un libro, pero también en presencia de una clarisa.

A mi juicio, en todas estas escenas se resaltaría, pues, su autoría en relación con la experiencia más propiamente espiritual y no regular. Se acude a la fuente del saber místico, saber femenino, frente al saber letrado de una

Observancia franciscana que había hecho del conocimiento intelectual uno de los cimientos básicos de su labor de reforma. Indirectamente, como ya lo hicieran las místicas de finales del siglo XIII, en estas ilustraciones se enfatiza el saber fundado en el amor y la experiencia directa de Dios frente al saber docto de los teólogos universitarios.



3. Tercera reivindicación: autoría femenina e identidad franciscana de la orden concepcionista.

Una última imagen viene a poner orden en los problemas de autoría e identidad que, desde sus orígenes, se habían planteado en torno a las monjas concepcionistas. Se trata del cuadro que mandó pintar Magdalena Porzia, princesa de Ascoli, a comienzos del siglo XVII²³.

Aquí se plasma la revelación que tuvo la terciaria franciscana Mariana de Jesús poco antes. En ella aparece la fundadora de la Orden, Beatriz de Silva, tal y como supuestamente estaría en el cielo: en pie,

con los brazos abiertos, y, como otra Virgen María, dando cobijo bajo su manto a sus hijas, entre las que se incluía la propia princesa de Ascoli por el mucho afecto que les tenía.

La imagen es importante por varios motivos. En primer lugar, refuerza el papel de autora de Beatriz de Silva como fundadora de la Orden²⁴, papel enfatizado por su tamaño, muy superior al de las demás figuras, y por su posición central en la composición. Tal autoría no era cuestionada en aquel momento. Sin embargo, sí lo había sido poco después de su muerte.

Beatriz había fallecido probablemente en 1492, sin que le diera tiempo a consolidar su fundación de la Concepción de Toledo, fundación planeada y acometida junto a Isabel la Católica bajo la advocación de la Inmaculada, con hábito y liturgia propios, pero adscrita a la Orden del Cister. La intervención posterior del cardenal Cisneros como reformador oficial de los monasterios femeninos nombrado por los reyes pretendió dar al traste con el proyecto y la comunidad asimilándolos a la reformada Orden de Santa Clara en lo que constituiría una de las muestras más evidentes de la rigidez mostrada por la Observancia franciscana con respecto a las mujeres de religión en territorio hispano. Las primeras compañeras de Beatriz, que se consideraban cofundadoras y coautoras, rechazaron la imposición reformista por sofocar la originalidad e identidad del proyecto y, tras graves tensiones y problemas, huyeron en su gran mayoría llevando consigo el cadáver de su madre espiritual.

Las dificultades sólo se superaron cuando una nueva generación de mujeres decididas a mantener el proyecto originario, aun cediendo en algunos puntos a las presiones político-religiosas de la reforma, se hizo presente en la historia de la Concepción: la vicaria Juana de San Miguel y doña Teresa Enríquez, *"la Loca del Sacramento"*.

Estas mujeres, que realmente constituyen una segunda generación de autoras²⁵, lograron finalmente que el proyecto original no se diluyese en la Orden de Santa Clara, sino que se concretase en una nueva orden religiosa en la cual se respetasen las señas distintivas del mismo: advocación, hábito y liturgia, todos destinados a la glorificación de la Inmaculada. A cambio, admitieron la adscripción a la Orden de San Francisco en su rama observan-

te y el sometimiento jurisdiccional a sus superiores. La nueva regla, que recibió aprobación canónica en 1511, habría sido el fruto de lo que, a mi juicio, sólo puede entenderse como proceso de negociación. Pero, sobre todo, se habría logrado también un consenso respecto a la fundadora. Ese estatus se le reconocía a Beatriz, y explícitamente su autoría, pues "*tal orden inventó*", como expresamente afirman sus biografías oficiales. Y se le reconocía ese estatus de autoría aunque la adhesión franciscanista final nada tenía que ver con su proyecto real, proyecto, insisto, adscrito al Cister y no a la Orden de San Francisco. Tal adhesión comportaba, además, un recorte drástico de libertades en la comunidad y capacidades de gobierno de la abadesa; de hecho, rompía la mediación femenina, base relacional de la comunidad proyectada por la fundadora. Sin embargo, se aseguraba la supervivencia del proyecto y la atribución de autoría.



Pues bien, este cuadro remarca el estatus de autora de Beatriz, pero franciscanizándola. Un paso adelante más en ese proceso de revisión femenina, incluso de reinención y reorientación, de su autoría. La franciscanización se efectúa, fundamentalmente, mediante el hábito, en el que se incluye el cordón franciscano, originariamente no pedido por ella, así como los detalles y modificaciones incluidos en él por el provincial fray Francisco de los

Ángeles Quiñones en las Constituciones que redactó para las concepcionistas bastantes años después de la muerte de la fundadora: así las dos imágenes de la Virgen en el manto y en el escapulario y el velo recortado sobre el hombro derecho para no tapar una de ellas. Modificaciones que, puesto que se trataba de una visión celestial, adquirirían así su plena ratificación. Rematan la franciscanización de la escena las representaciones de San Francisco y San Antonio, de los que según las biografías era muy devota Beatriz y que con ella habrían protagonizado algún suceso milagroso. La representación de la Inmaculada en el ángulo superior izquierdo acaba de perfilar la identidad de esta familia religiosa femenina.

Esta revisión de la autoría de Beatriz de Silva consolidando su filiación franciscana tiene que ver sin duda con el inicio de su proceso de canonización. Situación polémica -de ahí que también este cuadro tenga carácter reivindicativo-, en la que nuevamente se puso sobre el tapete la cuestión de la voluntad cisterciense o franciscana de Beatriz, así como la legitimidad de la vinculación minorítica final de su proyecto, complicada además con una posible orientación dominica que ya había provocado tensiones nada más morir ella. Como paso importante, la erección de un lujoso mausoleo encargado por la princesa tras enterarse de la visión, al que se trasladaron solemnemente los restos de la fundadora en 1618, así como el cuadro que comentamos, en el que se plasma vívidamente el contexto en que se desarrollaron estos acontecimientos y los antecedentes que, en parte, los explican.



4. Conclusiones.

Creo que tras lo visto queda fuera de duda el carácter reivindicativo de estas imágenes. Prácticamente todas se elaboran en contextos polémicos. Incluso en el caso de las más antiguas, a mi juicio más autoafirmativas, la nota polémica estaría igualmente presente por lo novedoso de la propuesta protagonizada por las terciarias regulares, que volvía a poner sobre el tapete, institucionalizándola, la primitiva y casi desde los inicios del cristianismo reprimida vocación de las mujeres por el apostolado evangélico. Con todo, esa reivindicación resulta más notoria en los momentos de predominio de la Observancia franciscana y, consiguientemente, de mayor difusión de su labor de reforma sobre las comunidades de mujeres.

Las respuestas femeninas a esta política denotan una conciencia de injusticia, pero también, como diría Gerda Lerner²⁶, de que su condición de inferioridad no es natural aunque esté social y eclesialmente determinada. No lo es, y ellas bien que lo demuestran acudiendo a la representación de mujeres sabias, santas y poderosas. Mujeres que dignifican a su sexo y lo sitúan en un emplazamiento socioeclesial de privilegio respecto a las autoridades eclesiásticas masculinas, acción que, en definitiva, viene a dislocar las estructuras sociales y religiosas al uso y a generar nuevas formas de organización social y de relación entre las mujeres y entre ellas y los hombres.

Esta conciencia, verdadera conciencia feminista a mi juicio, no podría entenderse tampoco sin considerar la Querella de las Mujeres como fenómeno social y no sólo literario. Sintomáticamente, algunas de las reivindicaciones que las literatas participantes en la Querella expresaron en sus obras escritas aparecen aquí recogidas figurativamente: la dignidad, valía y sabiduría femeninas, el derecho a la educación, a la historia y al autogobierno.

Las imágenes, forma de lenguaje simbólico-teológico, nos muestran cómo concibieron las mujeres religiosas que encargaron o ejecutaron las obras sus derechos y reivindicaciones. Lo hicieron, fundamentalmente, acudiendo a referentes femeninos, esto es, construyendo genealogías femeninas históricas por vía del recuerdo, sobre todo de mujeres de las Escrituras. Pero también contribuyeron a crear genealogías relacionales fundadas en la disparidad y los reconocimientos de autoridad.

Formulan así una nueva historia de la salvación en femenino que difícilmente se entendería sin considerar la defensa del derecho femenino a la historia y la visibilidad social efectuada por las escritoras de la Querella. La defensa de la Inmaculada Concepción de María, además de constituir el mecanismo de máxima exaltación de la Virgen representó el punto álgido de esa nueva historia de la salvación y contribuyó a revisar ésta, sus agentes principales y su cronología. Tal defensa, que implícitamente hemos visto reflejada en Santa Clara, venía a presentar a María como co-salvadora y co-redentora e incluso le otorgaba una dignidad especial frente a Cristo como madre suya y antes que él concebida sin pecado. Antes de llegar a eso, sin embargo, las referencias a la genealogía mariana, implícitas y explícitas, se convierten en el hilo conductor común de las imágenes que hemos revisado. María como tronco generador de Cristo y eslabón esencial en la cadena de la salvación aparecía ya implícitamente en la primera de nuestras imágenes, la Alegoría de la Cruz de las terciarias regulares. La importancia de su papel se vería todavía más resaltado en los frescos del XVI, donde ya se otorgaba un protagonismo especial a su madre, Santa Ana. Pero antes, en las representaciones de Santa Clara, veíamos un trasunto mariano también en la relación con su madre Ortolana y en la preeminencia figurativa de ésta.

El derecho a la educación, entre otras cuestiones, aparece implícito en ese acudir a los años que María habría transcurrido en el Templo, años dedicados a su formación, y que como hemos visto, aunque por diversas vías de expresión, casi se convierte en un topos figurativo entre las terciarias y las clarisas. Lo cual no es óbice para recordar que muy probablemente todas estas imágenes se inspirasen en las *Meditaciones*, uno de los más importantes textos espirituales de las mujeres adscritas al franciscanismo. De la misma manera, la vida de recogimiento y, sobre todo, la oración, se habían convertido en las actividades principales de María y en las principales vías de santificación y perfección. Lo cual, implícitamente, muestra cómo la educación permite la dignificación femenina. Y cómo la oración conduce a las mujeres a un contacto directo con Dios y a la glorificación final.

El derecho a la visibilidad y el activismo social igualmente aparecería reflejado en las imágenes que reflejan el programa de vida activa apostólica de las terciarias regulares. Es, en este caso, Marta en su cocina, un referente enteramente femenino e, igualmente, procedente de la Escritura, esto es, con historia larga y autorizada socioeclesialmente.



El derecho al autogobierno no aparece tan claro entre las terciarias como entre las clarisas. En las primeras se acude a enfatizar esa historia de la salvación en femenino, así como el saber extraordinario de María y el consiguiente derecho femenino al magisterio y la predicación públicos, pero igualmente se resalta la posición de privilegio de que gozan las mujeres que han entablado un matrimonio místico con Cristo como co-partícipes en su labor redentora por la vía de su encarnación y de su sangre derramada, en este caso en el momento de la circuncisión. No hay ninguna referencia a las autoridades temporales de la Iglesia. Pero basta con este resaltar su relación privilegiada con Cristo para, del mismo modo, reivindicar implícitamente una posición eclesial de protagonismo y libertad de acción y elección. En las representaciones de Santa Clara, en cambio, hemos visto cómo se la representa efectivamente en su relación con los poderes eclesiásticos masculinos a los que sus hijas se veían sometidas con excesivo rigor a finales del XV: los papas y los frailes franciscanos, representados en este caso por el propio fundador. La posición de autoridad, e incluso de superioridad de Clara, queda fuera de duda.

Y hablamos, igualmente, de una reivindicación del saber femenino, en este caso del saber adquirido por la vía mística, que ya vendría anunciada por la exaltación de la oración contemplativa en los frescos del oratorio de Santa Ana de Foligno y que también culminaría con la escena

de la Circuncisión de su primer claustro, pero que en las representaciones de Santa Clara se convierte en el hilo conductor preferente de las manifestaciones sobre su autoría.

Por lo que se refiere en concreto a los problemas de autoría de las órdenes franciscanas femeninas, las imágenes revisadas refrendan el origen femenino de todas y cada una de ellas en lo que igualmente se convierte en una verdadera reivindicación de autoría justo en el momento en que los proyectos originarios y las identidades primigenias se veían sofocados y reconducidos por los intereses políticos de los observantes: la clausura y la pérdida de su capacidad de autogobierno para las terciarias; la aceptación de bienes y el sometimiento jurisdiccional a los frailes en el caso de las clarisas. Las representaciones realizadas a caballo entre los siglos XV y XVI reflejan un momento privilegiado, ese momento de tensión y de rebeldía que, en el caso de las concepcionistas hispanas, logró hallar un camino de reacomodo sin renunciar del todo a los elementos originales, pero que en los otros se encontró con muchas más dificultades para ello.

Un origen femenino que entre las clarisas se concreta, lógicamente, en una única figura, la de Santa Clara, pero que entre las terciarias remitiría a una autoría colectiva de la que Angelina de Montegiove sería figura catalizadora y guía carismática hacia el reconocimiento institucional. Por su parte, si la representación concepcionista representa una defensa de la autoría de la fundadora Beatriz de Silva, igualmente refleja, sólo que de forma indirecta, las manipulaciones de autoría protagonizadas por otras mujeres con posterioridad, mujeres que vincularon definitivamente su proyecto al franciscanismo y con ello aseguraron su pervivencia, vinculación que nuevamente había que defender en el momento crítico en que se iniciaba el proceso de canonización de Beatriz. Distintas modalidades de autoría femenina que nos brinda la familia franciscana.

Muchas cosas más podrían ser dichas, pero el tiempo se acaba. Sólo deseo finalizar resaltando cómo las actitudes reivindicativas y las defensas de derechos se apoyan en la autoridad y experiencia de las mujeres y no en las de los hombres. Todo lo más, la identificación femenina con Cristo que la vía mística representada por Santa Clara propiciaba y que el matrimonio místico favorecía, podría constituir una forma de contrapesar el predominio

masculino en las instituciones de la Iglesia. En cualquier caso, esta vía se veía claramente oscurecida por la identificación con la Virgen, que es la más recurrente en todas las imágenes. Reivindicaciones, pues, apoyadas sobre las propias mujeres, acudiendo a referentes principalmente femeninos como principal rasgo definidor de esta conciencia feminista mostrada por las mujeres religiosas adscritas al franciscanismo medieval y moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- 1 MANSELLI, R. *La Chiesa e il francescanesimo femminile. Movimento religioso femminile e francescanesimo*. Assisi, p. 239-261.
- 2 GRAÑA CID, M^a M. "Apostolado femenino, clausura y santidad. La obra de Angelina de Montegiove (ca. 1357-1435)". En: GÓMEZ-ACEBO, I. (editora). *Mujeres que se atrevieron*. Bilbao, 1998, p. 157-200; GRAÑA CID, M^a M. "¿Mujeres divinas? Autoría femenina e identidad monástica en los orígenes de la Orden de la Inmaculada Concepción (1484-1526)". *Miscelánea Comillas*, 2000, vol. 58, p. 117-153; GRAÑA CID, M^a M. "Vías de divinización femenina. El proyecto inmaculista de Beatriz de Silva". *XX Siglos*, 2000, vol. XI, p. 54-59; GRAÑA CID, M^a M. "Clara de Asís, ¿"alter Franciscus"?". *Miscelánea Comillas*, en prensa.
- 3 KELLY, J. *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*. Chicago and London, 1984.
- 4 RIGAUX, D. "Dire la foi avec des images, une affaire de femmes?". En: DELUMEAU, J. (dir.). *La religion de ma mère. Le rôle des femmes dans la transmission de la foi*. Paris, 1992, p. 71-90.
- 5 GRAÑA CID, M^a M. "Apostolado femenino, clausura y santidad", *passim*.
- 6 BYNUM, C. *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley-Los Angeles, 1988, p. 218.
- 7 RIGAUX, D., p. 87.
- 8 GRAÑA CID, M^a M. "Apostolado femenino", p. 186.
- 9 GRAÑA CID, M^a M. "Apostolado femenino".
- 10 RIGAUX, D., p. 89.
- 11 *Bullarium Franciscanum*, VII, n^o 1826.
- 12 GRAÑA CID, M^a M. "Apostolado femenino", p. 187, n. 50.
- 13 *Bullarium Franciscanum*, VII, n^o 1843.
- 14 *Bullarium Franciscanum*, n.s., II, n^o 971.
- 15 *Bullarium Franciscanum*, n.s., III, n^o 1360.
- 16 NATALI, M. "La circoncisione del chiostro del monastero di S. Anna a Foligno: un caso di rappresentazione del matrimonio mistico". *Analecta Tertii Ordinis Regularis*, 1997, vol. 28, p. 630-637.
- 17 RIGAUX, D., p. 90.
- 18 GRAÑA CID, M^a M. *Clara de Asís, ¿alter Franciscus?*, en prensa.
- 19 DALARUN, J. Francisco y Clara. "Masculino/femenino en Asís del siglo XIII". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 1996, vol. 3, p. 39-58.

- 20 GRAÑA CID, M^a M. "¿Mujeres divinas?", p. 125; GRAÑA CID, M^a M. Vías de divinización femenina, p. 56.
- 21 GRAÑA CID, M^a M. "Clara de Asís, ¿alter Franciscus?"
- 22 GRAÑA CID, M^a M. "Clara de Asís, ¿alter Franciscus?"
- 23 GUTIÉRREZ, E. *Santa Beatriz de Silva e historia de la Orden de la Concepción en Toledo en sus primeros años (1484-1511)*. Toledo, 1983, p. 292.
- 24 GRAÑA CID, M^a M. "¿Mujeres divinas? Autoría femenina e identidad monástica en los orígenes de la Orden de la Inmaculada Concepción", *passim*.
- 25 GRAÑA CID, M^a M. "¿Mujeres divinas? Autoría femenina e identidad monástica en los orígenes de la Orden de la Inmaculada Concepción", p. 139-140.
- 26 LERNER, G. *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-Seventy*. New York-Oxford, 1993, p. 14.